

OPERA

KRAKOWSKA



Gaetano Donizetti

Łucja z Lammermoor
Lucia di Lammermoor

SEZON 2006/2007

DYREKTOR NACZELNY
GENERAL DIRECTOR

Piotr Rozkrut

DYREKTOR ARTYSTYCZNY
ARTISTIC DIRECTOR

Piotr Sułkowski



OPERA KRAKOWSKA - INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO
THE KRAKÓW OPERA - CULTURAL INSTITUTION
OF MAŁOPOLSKA REGIONAL GOVERNMENT

Gaetano Donizetti

Łucja z Lammermoor
Lucia di Lammermoor

Opera w trzech aktach / Opera in 3 Acts

Libretto / Libretto by Salvatore Cammarano

Prapremiera: Neapol, 26 IX 1835

Premiera polska / Polish première: Warszawa, 1843

REALIZATORZY / PRODUCERS

Kierownictwo muzyczne premiery

Music Director of the Première

Tadeusz Kozłowski

Dyrygent / Conductor

Andrzej Straszyński

Reżyseria / Director

Laco Adamik

Scenografia i kostiumy / Set and Costume Designer

Barbara Kędzierska

Przygotowanie chóru / Chorus Leader

Ewa Bator

Premiera / Première

22, 23 II 1998

Scena operowa w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie

The Opera Stage at the J. Słowacki Theatre in Kraków

Współpraca realizatorska / Producers' Co-operation

Asystent reżysera / Director's Assistant

Magdalena Rut

Asystent scenografa / Set Designer's Assistant

Bożena Pędziwiatr

Korepetytorzy solistów / Soloist's Coaches

Irena Celińska

Kristina Kutnik

Małgorzata Westrych

Konsultacja wokalna chóru / Chorus Guidance

Teresa Wessely

Inspicjenci / Stage Managers

Anna Jaworska

Hanna Podkanowicz-Zarycka

Sufler, tłumaczenie tekstu libretta na tablicę świetlną

Prompter, libretto on the electric board translated by

Dorota Sawka

Scenografia została wykonana przez Zespół Techniczny Opery Krakowskiej
Scenography developed by the Kraków Opera Technical Staff

LIBRETTO

AKT I

Odłona 1

Grupa uzbrojonych mężczyzn pod dowództwem Normana przeszukuje okolice zamku Ravenswood. Lord Henryk Ashton w rozmowie z Normanem i Rajmundem opowiada o zaciętej nienawiści pomiędzy szlacheckimi rodami Ashtonów i Ravenswoodów. Bezpośrednią przyczyną konfliktu był grabież dóbr Ravenswoodów przez zaborczych sąsiadów Ashtonów. Obecnie intrygi polityczne, w których uczestniczy Henryk, mocno nadszarpnęły jego majątek. Jedyne ratunek upatruje lord Ashton w małżeństwie swej siostry Łucji z bogatym lordem Bucklawem. Tymczasem Łucja odmawia tego małżeństwa, ponieważ kocha Edgara, prawowitego dziedzica Ravenswooda, śmiertelnego wroga Henryka. Powracają zbrojni, którzy widzieli tajemniczą postać ukrywającą się w ruinach wieży rozpoznali w niej Edgara. Zaślepiony nienawiścią Henryk poprzysięga jeszcze raz zemstę na rodzie Ravenswoodów.

Odłona 2

Nocą w zamkowym parku Łucja oczekuje Edgara chcąc go pożegnać przed jego wyjazdem do Francji. Towarzyszy jej powiernica, Alicja, której Łucja zwierza się z dręczących ją złych przeczuć. Zwierzenia przerywa nadejście Edgara. W imię miłości gotów jest zakończyć wieloletnią waśń obu rodów i chce prosić lorda Ashtona o rękę Łucji. Żegnając się, zakochani wymieniają pierścionki, przysięgając sobie miłość i wierność na wieki.



AKT II

Odłona 1

Tymczasem Henryk bezwzględnie dąży do realizacji swych zamiarów, Łucja jednak stanowczo sprzeciwia się poślubieniu lorda Bucklawa. Aby odmienić jej uczucia, Henryk posuwa się do sfalszowania przechwyconych listów Edgara i nadaje im taką treść, z której wynika, iż Edgar złamał obietnicę i zapalał uczuciem ku innej damie a teraz oczekuje od Łucji cofnięcia danego słowa. Przeczytawszy owe listy, Łucja załamuje się i nie próbuje nawet stawiać oporu presji i szantażom brata. Ostatnie jej nadzieje kruszy spowiednik, zamkowy kapelan Rajmund, powołując się na pamięć jej zmarłej matki oraz wizję zguby i hańby brata. Łucja zgadza się wstąpić w związek małżeński z Arturem Bucklawem.

Odłona 2

Dzień ślubu jest dla Łucji dniem żałoby. Ledwie oboje narzeczeni podpisują kontrakt ślubny, na zamku pojawia się Edgar Ravenswood, który właśnie przyszedł prosić Henryka Ashtona o zgodę na poślubienie Łucji. Rozgrywa się dramatyczna scena, w trakcie której Edgar, przekonany o zdradzie ukochanej, rzuca na podłogę otrzymany od niej pierścion. Wstrząśnięta Łucja mdleje, podczas gdy wzburzony Edgar wybiega z zamku.

AKT III

Odłona 1

Henryk poszukuje Edgara ukrywającego się w ruinach wieży. Sprowadziła go tu wiadomość o uknutej przez Henryka intrydze. Żądny zemsty Edgar wyzywa przeciwnika na pojedynek. Mają się spotkać niebawem w pobliżu grobowca Ravenswoodów.

Odłona 2

W tym czasie na zamku w Lammermoor trwają przygotowania do uczty weselnej. Radosny nastrój przerywa nadejście kapelana Rajmunda. Przynosi on zgromadzonym tragiczną wiadomość: Łucja na skutek pomieszania zmysłów zamordowała poślubionego Bucklawa. Jakby na potwierdzenie tych słów nadchodzi sama Łucja. Rzeczywistość już do niej nie dociera, znajduje się w innym świecie: wydaje jej się, że rozmawia z ukochanym Edgarem, podczas gdy zgromadzeni goście zamierają z grozy.

Odsłona 3

Następnego dnia o świcie Edgar, stojąc przy grobowcu swoich przodków, oczekuje przybycia Henryka. Jego serce przepełnia gorycz wywołana nagłą zmianą decyzji Łucji. Tymczasem zamiast Henryka, widzi Edgar nadciągający od strony zamku kondukt. Żałobnicy opowiadają mu o ostatnich wydarzeniach i okolicznościach śmierci Łucji. Wiadomość o tragicznej śmierci ukochanej popycha Edgara do samobójstwa – przebija się sztyletem. Pobliskie źródło zabarwia się krwią.



SYNOPSIS

Act I

Scene 1

A group of armed men under the command of Norman search through the surroundings of Ravenswood castle. Lord Henry Ashton, in conversation with Norman and Raymond, talks about a feud between the noble families of Ashtons and Ravenswoods. The direct cause of the conflict was the plundering of Ravenswoods estates by their aggressive neighbours, the Ashtons. Currently, the political intrigues in which Henry participates have brought him close to bankruptcy. He sees his only rescue in his sister Lucy marrying rich Lord Bucklaw. Lucy, however, refuses to marry him, since she loves Edgar, the legitimate heir to Ravenswood and an implacable enemy of Henry's. The armed men return, having seen a mysterious figure hiding in the ruins of the tower. They have recognised the figure to be Edgar. Blind with hatred, Henry once again vows revenge on the Ravenswoods.

Scene 2

At night Lucy awaits Edgar in the castles park, as she wishes to bid him good-bye before his departure for France. She is accompanied by her confidante Alice, whom Lucy tells of her worrying misgivings. The conversation is interrupted by the arrival of Edgar, who in the name of love is ready to end the long family feud and ask lord Ashton to give him her hand in marriage. Before parting, the lovers exchange rings, and profess eternal love and faithfulness to each other.

Act II

Scene 1

In the meantime, Henry relentlessly continues to strive to fulfil his plans; Lucy, however, is strongly opposed to marrying lord Bucklow. In order to obtain the change of her heart, Henry resorts to falsifying Edgars letters which he has intercepted and makes them sound as if Edgar has broken his oath, fallen in love with another lady and now expects Lucy to take her word back. Having read the letters. Lucy breaks down and does not even try to resist her brothers pressure and blackmail. Her last hopes are crushed by her confessor Raymond, the chaplain of the castle, who appeals to the memory of her late mother and evokes a vision of her brothers ruin and disgrace. Lucy then agrees to betroth Arthur Bucklaw.

Opera Krakowska

Scene 2

The day of the wedding is the day of Lucy's mourning. Hardly have the betrothed signed the marriage contract before Edgar Ravenswood appears in the castle – he has come to ask Henry Ashton's permission to marry Lucy. A dramatic scene ensues during which Edgar, convinced of his beloved's betrayal, throws his engagement ring on the floor. Shocked, Lucy faints, while Edgar in indignation runs out of the castle.



Act III

Scene 1

Henry looks for Edgar who has taken refuge in the ruins of the tower having discovered the truth about Henry's intrigue. Desiring revenge, Edgar challenges his enemy to a duel. They are about to meet, near Ravenswoods family tomb.

Scene 2

At the same time in Lammermoor castle, preparations for the wedding feast are continuing. The festive atmosphere is broken by the arrival of Raymond the chaplain, who brings the tragic news. Lucy has become insane and murdered her newly married husband, lord Bucklaw. As if to confirm, Lucy herself comes in. She does not live in the real world any more: she seems to be talking to her beloved Edgar, while the wedding guests stand around, frozen with fear.

Scene 3

The next day at dawn Edgar stands near ancestors tomb and awaits Henry's arrival. He is full of bitterness at Lucy's sudden change of heart. Instead of Henry, Edgar sees a funeral procession coming from the castle. The mourners tell him of the latest events and the circumstances of Lucy's death. The news of his beloved's tragic death drives Edgar to suicide – he stabs himself with his sword and his blood reddens the nearby spring.

OBSADA / CAST

ŁUCJA

LUCIA

Katarzyna Nowak-Stańczyk

Edyta Piasecka-Durlak

Joanna Woś

LORD ASHTON

Wiesław Bednarek

Andrzej Biegun

Marcin Bronikowski

Mariusz Kwiecień

Rafał Songan

EDGAR

Vasyl Grokholskyi

Dariusz Pietrzykowski

Leszek Świdziński

Adam Zdunikowski

ARTURO

Janusz Dębowski

Imeri Kawsadze

Witold Wrona

RAIMONDO

Przemysław Firek

Wiesław Nowak

Volodymir Pankiv

OBSADA / CAST

ALISA

Bożena Walczyk-Skrzypczak

NORMANO

Franciszek Makuch

SŁUŻBA

SERVANTS

Jarosław Dijuk

Wiesław Popiołek

GRABARZE

GRAVE-DIGGERS

Stanisław Knapik

Krzysztof Kogut

Maciej Kozłowski

Dariusz Palonek

Adam Rusek

Łukasz Zakrzewski

Orkiestra i Chór Opery Krakowskiej
The Kraków Opera Orchestra and Choir

Czas trwania spektaklu / Running time 2:45

Marian Wallek – Walewski

Łucja z Lammermoor

Waltera Scotta – Gaetano Donizettiego na tle epoki

Romantyzm. Jakże bujna epoka! Jak wiele indywidualności! Dziś myśląc, czy mówiąc o romantyzmie, popełniamy często nieświadomie poważny błąd. Wydaje nam się, że była to epoka – w jakiś sposób jednorodna. Zapominamy, że nie tylko niemożna wydzielić w niej szeregu faz, lecz że był to okres, w którym, jak nigdy w historii kultury, współistniały obok siebie różne tendencje, różne światopoglądy. Był to okres pełen sprzeczności. Romantyzm, jak żadna inna epoka, lubuje się w monumentalizmie; wtedy przecież powstaje gigantyczna przebudowa Paryża, sławne plafony Pałacu Luksemburskiego malowane przez Delacroix; powstają dzieła tak olbrzymie jak *IX symfonia* Beethovena, *Symfonia Fantastyczna* Berlioza, *VII Symfonia* Schuberta, czy gigantyczne oratoria i opery Meyerbeera. A jednocześnie jest to epoka miniatury. Tej dosłownej portretowej, tak chętnie noszonej na sercu przez ówczesnych kochanków, jak i miniatury muzycznej. To okres nokturnów Fielda, Szymanowskiego i Chopina, ulotnych okrucichów muzycznej materii jakimi są chopinowskie *Preludia*, mendelssohnowskie *Pieśni bez słów*, pieśni Schuberta, *Sceny dziecięce*, czy ulotne wizje *Karnawału* Schumanna.

Romantyczny ideał bohatera! Jakże słusznie pisał Byron w początkowej strofie swego *Don Juana*:

*Szukam nie lada rzeczy – bohatera.
Trudne to, bo dziś co raz inny modny;
Gazeciarz czarem przygód go podpira,
Czas waży, mierzy, odrzuca. Przygodny
Jego opieki walor spadł do zera.*

Rzeczywiście żadna epoka nie poszukiwała z takim uporem ideału bohatera, ideału postawy człowieka. Bohaterem jest zarówno Doktor Faust, jak i Mefistofeles, czy – w innym wymiarze – Werter Goethego, René u Chateaubrianda. Również Mickiewicz dostarczył tu całej galerii postaci, by wymienić tylko Konrada Wallenroda, Gustawa Konrada z *Dziadów*; u Słowackiego napotykamy na tak różne sylwetki, jak Kordian i Szczęsny Kossakowski; u Puszkina – Oniegin i Herman.

Jaki jest więc romantyczny bohater, gdy literatura dostarcza nam tylu odmiennych modeli, gdy z aprobatą przedstawia tyle odmiennych postaw? Wbrew pozorom, romantyczni bohaterowie nie są pozbawieni skaz, błędów, nie zawsze nawet

walczą „w obronie dobrej sprawy”. Ich zasadniczym walorem jest jednak autentyzm absolutnego zaangażowania. Nigdy nie są „letni”, przeciwnie są żarliwi w wyznawaniu własnych ideałów. To bohaterowie „pełnokrwisci”.

Sir Walter Scott (1771 – 1832) był jednym z tych twórców epoki Romantyzmu, który dostarczył literaturze i wyobraźni współczesnych nie tylko serii doskonałych „romantycznych opisów przyrody”, ale również niezwykle bogatą galerię różnorodnych charakterów. Scott jest też autorem, który doczekał się największej ilości adaptacji scenicznych i opracowań operowych.

Łucja z Lammermoor (w oryginale powieść ta nosi tytuł – *Naręczona z Lammermoor*) jest w twórczości Scotta pozycją dość odrębną. Z całokształtem dokonań tego pisarza łączy ją realistyczne traktowanie wydarzeń historycznych (nawet historia nieszczęśliwej Łucji jest prawdopodobnie wydarzeniem, które miało miejsce...), wierne oddanie atmosfery opisywanej epoki, jej realiów, obyczajów. Różni ją natomiast od innych jego dzieł – sam nastrój. Na ogół bowiem twórczość Scotta, nawet wówczas, gdy opisuje on wydarzenia krwawe i ponure, nie pozbawiona jest ciepła i optymistycznego patrzenia na świat. Jego postaci mają, co prawda, swe wady, czy wynaturzenia, jednakże nigdzie nie napotykamy aż takiego nagromadzenia psychicznego okrucieństwa, sadyzmu, takiego spotęgowania rzeczywistej grozy, tak ostro zarysowanych ciemnych stron duszy bohaterów. Mimo woli, przychodzą na myśl pełne naturalistycznego okrucieństwa i prawdziwej znajomości najtragiczniejszych otchłani ludzkiej psychiki sceny



Shakespeare'a. Sama struktura *Narzeczonej z Lammermoor* pod wieloma względami przypomina szekspirowski dramat *Romeo i Julia*. I tu motorem tragedii, przeznaczeniem, które określa los młodych kochanków jest walka zwaśnionych rodów. I tu młoda dziewczyna skazana jest przez rodzinę na małżeństwo z człowiekiem, którego nie kocha. I tu spotykamy dwie, pozornie konwencjonalne postacie, które w podobny sposób odgrywają role w życiu bohaterów; to niańka - powiernica oraz postać spowiednika - kapelana. U Shakespeare'a, a także u Scotta, właśnie ta postać działa w najlepszej wierze, może właśnie, aby tym bardziej podkreślić okrucieństwo losu, jakiego staje się bezpośrednią przyczyną w ostatniej fazie tragedii. Są jednak i pewne różnice w strukturze pomiędzy dziełem Shakespeare'a i powieścią Waltera Scotta. U wielkiego dramaturga tragedia *Romeo i Julia* ma charakter nieomal sterylnie czysty, niezamącony ingerencją innych sił poza krwawą niechęcią wrogich rodzin. Scott umieszczając akcję *Narzeczonej z Lammermoor* w konkretnym czasie historycznym, wprowadził element uwarunkowania zewnętrznego. Wrogość pomiędzy Ashtonami i Ravenswoodami prawdopodobnie nie musiałaby doprowadzić do krwawego rozwiązania; jednakże lord Henryk Ashton jest też w sytuacji przymusowej: małżeństwo Łucji z królewskim faworytem Arturem Bucklaw jest dlań jedyną szansą ratowania nie tylko pozycji własnego rodu, ale nieomal gwarantem osobistego bezpieczeństwa. Shakespeare w *Romeo i Julii* jak rzadko kiedy zrezygnował z wprowadzenia na scenę walk politycznych, walk o władzę. Uzyskał dzięki temu niezwykłą koncentrację na wątku lirycznym; zaostriżył przy





tym tragizm sytuacji, gdyż jest to właśnie dramat tragicznych, nonsensownych pomyłek. Walter Scott pozostał wierny swej pasji wskrzeszenia historii. Musiał bowiem prostą strukturę wypełnić całym sztafażem konkretnych uwarunkowań, koniecznych dla formy powieści.

Salvatore Cammarano, licząc się z popularnością dzieł Scotta zadbał, aby w librecie nie zabrakło pobocznych wątków fabularnych. Idąc zresztą w dużej mierze za gustami swej epoki ukazał możliwie największe zróżnicowanie terenu akcji, wprowadził wielki aparat chóralny, który ma tu obrazować szkockie rycerstwo tłumnie wypełniające dwór Ashtona. Wydaje się, że w zamyśle librecisty - *Łucja z Lammermoor* - miała być wielką operą historyczną, bogatą scenograficznie, taką jak meyerbeerowski *Robert Diabeł*. Jednakże Gaetano Donizetti (1797 - 1848) zupełnie inaczej odczytał dramaturgiczny sens *Łucji*. Posłuszny wymogom teatru wypełnił muzyką wszystkie zaplanowane przez scenarzystę miejsca. A jednak sam dramat potraktował odmiennie. Powiedzielibyśmy dziś może – „kameralnie”, albo – „w kategoriach liryczno-psychologicznych”. To opera o charakterze absolutnie lirycznym. Z silnie wyeksponowaną partią tytułową. Z muzycznie bogato nakreśloną psychologiczną sylwetką bohaterki. Ona to, jej wewnętrzne przeżycia, jej kolejne stany psychiczne, jej wewnętrzny dramat najbardziej interesują kompozytora. Można powiedzieć, że o ile librecista starał się możliwie najwierniej streścić opowiadanie Scotta, o tyle Donizetti dotarł do sedna, do samej struktury dramatu. I bliższy jest w tym ujęciu dramaturgicznej

koncepcji szekspirowskiego *Romea i Julii* aniżeli opowiadaniu szkockiego Liarda. Zagadnienie to jest przyczyną, dla której *Łucja z Lammermoor* cieszy się do dziś uznaniem głównie ze względu na swe walory muzyczne, a nie dramaturgiczne, czy fabularne.

Kulminacyjnym momentem opery jest wielka scena obłądu Łucji. Starożytność, a później średniowiecze, znajdowały dla obłądu ważne miejsce. Był on albo dowodem kontaktu z bóstwem, albo konszachtów z demonami. Tak czy inaczej, był formą społecznie rozumianą, choć nie zawsze akceptowaną. Renesans począł podchodzić do obłądu jako do choroby. Była to więc - przynajmniej w rozumieniu bardziej postępowych umysłów - bądź choroba, bądź wynik nieokiełznanych, wybujałych namiętności. W takim to właśnie sensie widział obłąd i szaleństwo wierny uczeń Montaigne'a - Shakespeare. W ten też sposób zdaje się pojmować obłąd Łucji zarówno Scott, jak i Donizetti. W swej wielkiej arii Łucja przypomina jeszcze jedną z szekspirowskich bohaterek, którą - mówiąc nawiasem zajmował się i Walter Scott w innej powieści - Lady Macbeth. Rzecz jasna Donizetti, który wykształcił już swój lekki, zwiewny styl muzyczny, przystępując do muzycznego opracowania libretta o tak wielkim ładunku spiętrzonych namiętności i nieuniknionego tragizmu, stanął wobec poważnego trudnego zadania. Ponadto kompozytor był przecież dziedzicem włoskiej tradycji i stylu *bel canto*. Tradycji śpiewu, w którym już sama uroda głosu stoi w sprzeczności z tragizmem sytuacji scenicznej. Śpiewu, w którym nawet najokrutniejsze słowa zdają się zyskiwać



kraślność i czysto zmysłowe piękno. Jednakże już w czasach Donizettiego trwająca ponad sto lat tradycja *bel canto* zdołała wykształcić zasób środków interpretacyjnych, które pozwalają wielkim wykonawcom na całkowite wyrażanie wszelkich odcieni psychologicznych, na całkowite „uzewnętrznienie” tych wszystkich stanów, które pozornie tak są odległe od ideału „pięknego śpiewu”. Rzecz jasna wymaga to niezwyklej sztuki i niezwyklej kunsztu wokalnego. O muzyce Donizettiego do *Łucji z Lammermoor* można śmiało powiedzieć, iż nieomal w całości „rozgrywa się pomiędzy nutami”. Odczytana tylko w swej czysto zewnętrznej warstwie staje się chwilami nudna, katarzynkowa, nieciekawa. Podana z prawdziwie „wypieszczonym”, wymodelowanym każdym słowem - zadziwia nas nie tylko melodyjnością, nie tylko potoczystością, „łatwością” motywów, ale może ponad wszystko - mistrzostwem, z jakim zawiera w nieskomplikowanych frazach rzeczywiste i wielkie napięcia psychologiczne; mistrzostwem, z jakim najprostsze nawet efekty harmoniczne i instrumentacyjne zespalają się z linią wokalną, która jest tu najczystszy i bezbłędny nośnik stanów emocjonalnych bohaterów opery. Dwa fragmenty może szczególnie zwracają uwagę w całości dzieła. Pierwszym jest znakomity sekstet, gdzie zróżnicowanie stanów emocjonalnych wszystkich występujących postaci i połączenie ich w rewelacyjnie współbrzmiący ensemble jest dowodem cudownej maestrii muzycznej połączonej ze znakomitą obserwacją psychologiczną (podobny efekt uzyskał w kilkanaście lat po premierze *Łucji z Lammermoor* Verdi w niezapomnianym kwartecie z ostatniego aktu *Rigoletta*). Drugim arcyciekawym momentem jest sławna scena oblędu Łucji. Szaleństwo jest tu wprawdzie chorobą, ale jest też wynikiem dramatycznej sytuacji konfliktowej; rezultatem nadludzkich cierpień załamanej wewnętrznie bohaterki.

Przedruk fragmentów eseju autorstwa Mariana Wallek -
Walewskiego do programu krakowskiej inscenizacji
Łucji z Lammermoor z roku 1966.

OPERA KRAKOWSKA

Dyrektor Naczelny
Piotr Rozkrut

Dyrektor Artystyczny
Piotr Sułkowski

**OPERA
KRAKOWSKA**
ul. Lubicz 48
31-512 Kraków
tel.: 012 628 91 01
fax: 012 628 91 03
www.opera.krakow.pl

REZERWACJA

Rezerwacja biletów grupowych,
informacja o repertuarze,
zawieranie umów abonamentowych
ul. Lubicz 27, tel.: 012 628 91 13, 15
fax 012 628 91 11
rezerwacja: 8.00-16.00
e-mail: bilety@opera.krakow.pl
e-mail: kasa.opera@neostrada.pl

KASA BILETOWA SCENA OPEROWA

w gmachu Teatru im. J. Słowackiego,
Plac Św. Ducha 1
tel.: 012 421 16 30
kasa czynna:
poniedziałek, piątek, sobota
10.00 - 13.00, 16.00-19.00
wtorek, środa, czwartek:
13.00-18.00
niedziela: 12.00-19.00
Kasa akceptuje karty kredytowe

Fotografie / Photographs:

- okładka - na I planie E. Piasecka-Durlak (Łucja),
fot. R. Kornecki
s. 3 - E. Piasecka-Durlak (Łucja), A. Biegun (Ashton),
P. Firek (Rajmund), F. Makuch (Norman),
fot. R. Kornecki
s. 5 - J. Woś (Łucja), A. Zdunikowski (Edgar),
fot. Evolution, M. Padjas
s. 7 - scena zbiorowa, fot. Evolution, M. Padjas
s. 11 - na I planie A. Biegun (Ashton), fot. B. Krężel
s. 12 - na I planie J. Woś (Łucja), fot. B. Krężel
s. 13 - na I planie M. Kwiecień (Ashton),
fot. Evolution, M. Padjas
s. 14 - na I planie A. Zdunikowski (Edgar),
fot. Evolution, M. Padjas

Redakcja / Editing: **Małgorzata Kubik**
Opracowanie graficzne, skład i łamanie
Artwork and Layout: **Dariusz www.Bebnowski.pl**
Tłumaczenie / Translating: **Henryk Zwolski**
Druk / Print: **DjaF**
Wydawca / Publisher: **Opera Krakowska**
Maj / May 2007



Opera Krakowska
instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego

Partner:

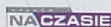


Patronat medialny:

DZIENNIK POLSKI



KARNET



Z dumą wspieramy polską kulturę



Mecenas
Kultury
2003



Mecenas
Kultury
Krakowa
2004



Mecenas
Filharmonii
Narodowej
2005

Bank  BPH



Makieta nowego gmachu
Opery Krakowskiej
fot. Janusz Leśniak

O P E R A

K R A K O W S K A

ul. Lubicz 48

31-512 Kraków

tel.: 012 628 91 01

fax: 012 628 91 03

www.opera.krakow.pl



OPERA KRAKOWSKA



Gaetano Donizetti

Łucja z Lammermoor
Lucia di Lammermoor



OPERA KRAKOWSKA - INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO
THE KRAKÓW OPERA - CULTURAL INSTITUTION
OF MAŁOPOLSKA REGIONAL GOVERNMENT

Gaetano Donizetti

Łucja z Lammermoor
Lucia di Lammermoor

Opera w trzech aktach / Opera in 3 Acts

Libretto / Libretto by Salvatore Cammarano

Prapremiera: Neapol, 26 IX 1835

Premiera polska / Polish première: Warszawa, 1843

REALIZATORZY / PRODUCERS

Kierownictwo muzyczne premiery

Music Director of the Première

Tadeusz Kozłowski

Dyrygent / Conductor

Andrzej Straszynski

Reżyseria / Director

Laco Adamik

Scenografia i kostiumy / Set and Costume Designer

Barbara Kędzierska

Przygotowanie chóru / Chorus Leader

Ewa Bator

Premiera / Première

22, 23 II 1998

Scena operowa w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie

The Opera Stage at the J. Słowacki Theatre in Kraków

Współpraca realizatorska / Producers' Co-operation

Asystent reżysera / Director's Assistant

Magdalena Rut

Asystent scenografa / Set Designer's Assistant

Bożena Pędziwiatr

Korepetytorzy solistów / Soloist's Coaches

Irena Celińska

Kristina Kutnik

Małgorzata Westrych

Konsultacja wokalna chóru / Chorus Guidance

Teresa Wessely

Inspicjenci / Stage Managers

Anna Jaworska

Hanna Podkanowicz-Zarycka

Sufler, tłumaczenie tekstu libretta na tablicę świetlną

Prompter, libretto on the electric board translated by

Dorota Sawka

Scenografia została wykonana przez Zespół Techniczny Opery Krakowskiej
Scenography developed by the Kraków Opera Technical Staff

LIBRETTO

AKT I

Odsłona 1

Grupa uzbrojonych mężczyzn pod dowództwem Normana przeszukuje okolice zamku Ravenswood. Lord Henryk Ashton w rozmowie z Normanem i Rajmundem opowiada o zaciętej nienawiści pomiędzy szlacheckimi rodami Ashtonów i Ravenswoodów. Bezpośrednią przyczyną konfliktu był grabież dóbr Ravenswoodów przez zaborczych sąsiadów Ashtonów. Obecnie intrygi polityczne, w których uczestniczy Henryk, mocno nadszarpnęły jego majątek. Jedyne ratunek upatruje lord Ashton w małżeństwie swej siostry Łucji z bogatym lordem Bucklawem. Tymczasem Łucja odmawia tego małżeństwa, ponieważ kocha Edgara, prawowitego dziedzica Ravenswooda, śmiertelnego wroga Henryka. Powracają zbrojni, którzy widzieli tajemniczą postać ukrywającą się w ruinach wieży rozpoznali w niej Edgara. Zaślepiiony nienawiścią Henryk poprzysięga jeszcze raz zemstę na rodzie Ravenswoodów.

Odsłona 2

Nocą w zamkowym parku Łucja oczekuje Edgara chcąc go pożegnać przed jego wyjazdem do Francji. Towarzyszy jej powiernica, Alicja, której Łucja zwierza się z dręczących ją złych przeczuć. Zwierzenia przerywa nadejście Edgara. W imię miłości gotów jest zakończyć wieloletnią waśń obu rodów i chce prosić lorda Ashtona o rękę Łucji. Żegnając się, zakochani wymieniają pierścionki, przysięgając sobie miłość i wierność na wieki.



**AKT II***Odśłona 1*

Tymczasem Henryk bezwzględnie dąży do realizacji swych zamiarów, Łucja jednak stanowczo sprzeciwia się poślubieniu lorda Bucklawa. Aby odmienić jej uczucia, Henryk posuwa się do sfałszowania przechwyconych listów Edgara i nadaje im taką treść, z której wynika, iż Edgar złamał obietnicę i zapalał uczuciem ku innej damie a teraz oczekuje od Łucji cofnięcia danego słowa. Przeczytawszy owe listy, Łucja załamuje się i nie próbuje nawet stawiać oporu presji i szantażom brata. Ostatnie jej nadzieje kruszy spowiednik, zamkowy kapelan Rajmund, powołując się na pamięć jej zmarłej matki oraz wizję zguby i hańby brata. Łucja zgadza się wstąpić w związek małżeński z Arturem Bucklawem.

Odśłona 2

Dzień ślubu jest dla Łucji dniem żałoby. Ledwie oboje narzeczeni podpisują kontrakt ślubny, na zamku pojawia się Edgar Ravenswood, który właśnie przyszedł prosić Henryka Ashtona o zgodę na poślubienie Łucji. Rozgrywa się dramatyczna scena, w trakcie której Edgar, przekonany o zdradzie ukochanej, rzuca na podłogę otrzymany od niej pierścień. Wstrząśnięta Łucja mdleje, podczas gdy wzburzony Edgar wybiega z zamku.

AKT III*Odśłona 1*

Henryk poszukuje Edgara ukrywającego się w ruinach wieży. Sprowadziła go tu wiadomość o uknutej przez Henryka intrydze. Żądny zemsty Edgar wyzywa przeciwnika na pojedynek. Mają się spotkać niebawem w pobliżu grobowca Ravenswoodów.

Odśłona 2

W tym czasie na zamku w Lammermoor trwają przygotowania do uczty weselnej. Radosny nastrój przerywa nadejście kapelana Rajmunda. Przynosi on zgromadzonym tragiczną wiadomość: Łucja na skutek pomieszanego zmysłów zamordowała poślubionego Bucklawa. Jakby na potwierdzenie tych słów nadchodzi sama Łucja. Rzeczywistość już do niej nie dociera, znajduje się w innym świecie: wydaje jej się, że rozmawia z ukochanym Edgarem, podczas gdy zgromadzeni goście zamierają z grozy.

Odłona 3

Następnego dnia o świcie Edgar, stojąc przy grobowcu swoich przodków, oczekuje przybycia Henryka. Jego serce przepełnia gorycz wywołana nagłą zmianą decyzji Łucji. Tymczasem zamiast Henryka, widzi Edgar nadciągający od strony zamku kondukt. Żałobnicy opowiadają mu o ostatnich wydarzeniach i okolicznościach śmierci Łucji. Wiadomość o tragicznej śmierci ukochanej popycha Edgara do samobójstwa – przebija się sztyletem. Pobliskie źródło zabarwia się krwią.



SYNOPSIS

Act I

Scene 1

A group of armed men under the command of Norman search through the surroundings of Ravenswood castle. Lord Henry Ashton, in conversation with Norman and Raymond, talks about a feud between the noble families of Ashtons and Ravenswoods. The direct cause of the conflict was the plundering of Ravenswoods estates by their aggressive neighbours, the Ashtons. Currently, the political intrigues in which Henry participates have brought him close to bankruptcy. He sees his only rescue in his sister Lucy marrying rich Lord Bucklaw. Lucy, however, refuses to marry him, since she loves Edgar, the legitimate heir to Ravenswood and an implacable enemy of Henry's. The armed men return, having seen a mysterious figure hiding in the ruins of the tower. They have recognised the figure to be Edgar. Blind with hatred, Henry once again vows revenge on the Ravenswoods.

Scene 2

At night Lucy awaits Edgar in the castles park, as she wishes to bid him good-bye before his departure for France. She is accompanied by her confidante Alice, whom Lucy tells of her worrying misgivings. The conversation is interrupted by the arrival of Edgar, who in the name of love is ready to end the long family feud and ask lord Ashton to give him her hand in marriage. Before parting, the lovers exchange rings, and profess eternal love and faithfulness to each other.

Act II

Scene 1

In the meantime, Henry relentlessly continues to strive to fulfil his plans; Lucy, however, is strongly opposed to marrying lord Bucklow. In order to obtain the change of her heart, Henry resorts to falsifying Edgars letters which he has intercepted and makes them sound as if Edgar has broken his oath, fallen in love with another lady and now expects Lucy to take her word back. Having read the letters. Lucy breaks down and does not even try to resist her brothers pressure and blackmail. Her last hopes are crushed by her confessor Raymond, the chaplain of the castle, who appeals to the memory of her late mother and evokes a vision of her brothers ruin and disgrace. Lucy then agrees to betroth Arthur Bucklaw.

Scene 2

The day of the wedding is the day of Lucy's mourning. Hardly have the betrothed signed the marriage contract before Edgar Ravenswood appears in the castle – he has come to ask Henry Ashton's permission to marry Lucy. A dramatic scene ensues during which Edgar, convinced of his beloved's betrayal, throws his engagement ring on the floor. Shocked, Lucy faints, while Edgar in indignation runs out of the castle.



Act III

Scene 1

Henry looks for Edgar who has taken refuge in the ruins of the tower having discovered the truth about Henry's intrigue. Desiring revenge, Edgar challenges his enemy to a duel. They are about to meet, near Ravenswoods family tomb.

Scene 2

At the same time in Lammermoor castle, preparations for the wedding feast are continuing. The festive atmosphere is broken by the arrival of Raymond the chaplain, who brings the tragic news. Lucy has become insane and murdered her newly married husband, lord Bucklaw. As if to confirm, Lucy herself comes in. She does not live in the real world any more: she seems to be talking to her beloved Edgar, while the wedding guests stand around, frozen with fear.

Scene 3

The next day at dawn Edgar stands near ancestors tomb and awaits Henry's arrival. He is full of bitterness at Lucy's sudden change of heart. Instead of Henry, Edgar sees a funeral procession coming from the castle. The mourners tell him of the latest events and the circumstances of Lucy's death. The news of his beloved's tragic death drives Edgar to suicide – he stabs himself with his sword and his blood reddens the nearby spring.

OBSADA / CAST

ŁUCJA

LUCIA

Katarzyna Nowak-Stańczyk

Katarzyna Oleś-Blacha

Edyta Piasecka-Durlak

Joanna Woś

LORD ASHTON

Wiesław Bednarek

Andrzej Biegun

Marcin Bronikowski

Mariusz Kwiecień

Przemysław Rezner

Artur Ruciński

Rafał Songan

EDGAR

Vasyl Grokholskyi

Dariusz Pietrzykowski

Leszek Świdziński

Adam Zdunikowski

ARTURO

Janusz Dębowski

Imeri Kawsadze

Adam Sobierajski

Witold Wrona

RAIMONDO

Przemysław Firek

Wiesław Nowak

Volodymyr Pankiv

OBSADA / CAST

ALISA

Agnieszka Cząstka
Bożena Walczyk-Skrzypczak

NORMANO

Franciszek Makuch

SŁUŻBA SERVANTS

Jarosław Dijuk
Wiesław Popiołek

GRABARZE GRAVE-DIGGERS

Stanisław Knapik
Krzysztof Kogut
Maciej Kozłowski
Dariusz Palonek
Adam Rusek
Łukasz Zakrzewski

Orkiestra i Chór Opery Krakowskiej
The Kraków Opera Orchestra and Choir

Czas trwania spektaklu / Running time 2:45

Marian Wallek – Walewski

Łucja z Lammermoor

Waltera Scotta – Gaetano Donizettiego na tle epoki

Romantyzm. Jakże bujna epoka! Jak wiele indywidualności! Dziś myśląc, czy mówiąc o romantyzmie, popełniamy często nieświadomie poważny błąd. Wydaje nam się, że była to epoka – w jakiś sposób jednorodna. Zapominamy, że nie tylko niemożna wydzielić w niej szeregu faz, lecz że był to okres, w którym, jak nigdy w historii kultury, współistniały obok siebie różne tendencje, różne światopoglądy. Był to okres pełen sprzeczności. Romantyzm, jak żadna inna epoka, lubuje się w monumentalizmie; wtedy przecież powstaje gigantyczna przebudowa Paryża, sławne plafony Pałacu Luksemburskiego malowane przez Delacroix; powstają dzieła tak olbrzymie jak *IX symfonia* Beethovena, *Symfonia Fantastyczna* Berlioza, *VII Symfonia* Schuberta, czy gigantyczne oratoria i opery Meyerbeera. A jednocześnie jest to epoka miniatury. Tej dosłownej portretowej, tak chętnie noszonej na sercu przez ówczesnych kochanków, jak i miniatury muzycznej. To okres nokturnów Fielda, Szymanowskiego i Chopina, ulotnych okrucichów muzycznej materii jakimi są chopinowskie *Preludia*, mendelssohnowskie *Pieśni bez słów*, pieśni Schuberta, *Sceny dziecięce*, czy ulotne wizje *Karnawału* Schumanna.

Romantyczny ideał bohatera! Jakże słusznie pisał Byron w początkowej strofie swego *Don Juana*:

*Szukam nie lada rzeczy – bohatera.
Trudne to, bo dziś co raz inny modny;
Gazeciarz czarem przygód go podpiera,
Czas waży, mierzy, odrzuca. Przygodny
Jego opieki walor spadł do zera.*

Rzeczywiście żadna epoka nie poszukiwała z takim uporem ideału bohatera, ideału postawy człowieka. Bohaterem jest zarówno Doktor Faust, jak i Mefistofeles, czy – w innym wymiarze – Werter Goethego, René u Chateaubrianda. Również Mickiewicz dostarczył tu całej galerii postaci, by wymienić tylko Konrada Wallenroda, Gustawa Konrada z *Dziadów*; u Słowackiego napotykamy na tak różne sylwetki, jak Kordian i Szczęsny Kossakowski; u Puszkina – Oniegin i Herman.

Jaki jest więc romantyczny bohater, gdy literatura dostarcza nam tylu odmiennych modeli, gdy z aprobatą przedstawia tyle odmiennych postaw? Wbrew pozorom, romantyczni bohaterowie nie są pozbawieni skaz, błędów, nie zawsze nawet

walczą „w obronie dobrej sprawy”. Ich zasadniczym walorem jest jednak autentyzm absolutnego zaangażowania. Nigdy nie są „letni”, przeciwnie są żarliwi w wyznawaniu własnych ideałów. To bohaterowie „pełnokrwisici”.

Sir Walter Scott (1771 – 1832) był jednym z tych twórców epoki Romantyzmu, który dostarczył literaturze i wyobraźni współczesnych nie tylko serii doskonałych „romantycznych opisów przyrody”, ale również niezwykle bogatą galerię różnorodnych charakterów. Scott jest też autorem, który doczekał się największej ilości adaptacji scenicznych i opracowań operowych.

Łucja z Lammermoor (w oryginale powieść ta nosi tytuł – *Narzeczona z Lammermoor*) jest w twórczości Scotta pozycją dość odrębną. Z całokształtem dokonań tego pisarza łączy ją realistyczne traktowanie wydarzeń historycznych (nawet historia nieszczęśliwej Łucji jest prawdopodobnie wydarzeniem, które miało miejsce...), wierne oddanie atmosfery opisywanej epoki, jej realiów, obyczajów. Różni ją natomiast od innych jego dzieł – sam nastrój. Na ogół bowiem twórczość Scotta, nawet wówczas, gdy opisuje on wydarzenia krwawe i ponure, nie pozbawiona jest ciepła i optymistycznego patrzenia na świat. Jego postaci mają, co prawda, swe wady, czy wynaturzenia, jednakże nigdzie nie napotykamy aż takiego nagromadzenia psychicznego okrucieństwa, sadyzmu, takiego spotęgowania rzeczywistej grozy, tak ostro zarysowanych ciemnych stron duszy bohaterów. Mimo woli, przychodzą na myśl pełne naturalistycznego okrucieństwa i prawdziwej znajomości najtragiczniejszych otchłani ludzkiej psychiki sceny



Shakespeare'a. Sama struktura *Narzeczonej z Lammermoor* pod wieloma względami przypomina szekspirowski dramat *Romeo i Julia*. I tu motorem tragedii, przeznaczeniem, które określa los młodych kochanków jest walka zwaśnionych rodów. I tu młoda dziewczyna skazana jest przez rodzinę na małżeństwo z człowiekiem, którego nie kocha. I tu spotykamy dwie, pozornie konwencjonalne postacie, które w podobny sposób odgrywają role w życiu bohaterów; to niańka - powiernica oraz postać spowiednika - kapelana. U Shakespeare'a, a także u Scotta, właśnie ta postać działa w najlepszej wierze, może właśnie, aby tym bardziej podkreślić okrucieństwo losu, jakiego staje się bezpośrednią przyczyną w ostatniej fazie tragedii. Są jednak i pewne różnice w strukturze pomiędzy dziełem Shakespeare'a i powieścią Waltera Scotta. U wielkiego dramaturga tragedia *Romeo i Julii* ma charakter nieomal sterylnie czysty, niezmacony ingerencją innych sił poza krwawą niechęcią wrogich rodzin. Scott umieszczając akcję *Narzeczonej z Lammermoor* w konkretnym czasie historycznym, wprowadził element uwarunkowania zewnętrznego. Wrogość pomiędzy Ashtonami i Ravenswoodami prawdopodobnie nie musiałaby doprowadzić do krwawego rozwiązania; jednakże lord Henryk Ashton jest też w sytuacji przymusowej: małżeństwo Łucji z królewskim faworytem Arturem Bucklaw jest dlań jedyną szansą ratowania nie tylko pozycji własnego rodu, ale nieomal gwarantem osobistego bezpieczeństwa. Shakespeare w *Romeo i Julii* jak rzadko kiedy zrezygnował z wprowadzenia na scenę walk politycznych, walk o władzę. Uzyskał dzięki temu niezwykłą koncentrację na wątku lirycznym; zaostriżył przy





tym tragizm sytuacji, gdyż jest to właśnie dramat tragicznych, nonsensownych pomyłek. Walter Scott pozostał wierny swej pasji wskrzeszenia historii. Musiał bowiem prostą strukturę wypełnić całym sztafażem konkretnych uwarunkowań, koniecznych dla formy powieści.

Salvatore Cammarano, licząc się z popularnością dzieł Scotta zadbał, aby w librecie nie zabrakło pobocznych wątków fabularnych. Idąc zresztą w dużej mierze za gustami swej epoki ukazał możliwie największe zróżnicowanie terenu akcji, wprowadził wielki aparat chóralny, który ma tu obrazować szkockie rycerstwo tłumnie wypełniające dwór Ashtona. Wydaje się, że w zamyśle librecisty - *Lucja z Lammermoor* - miała być wielką operą historyczną, bogatą scenograficznie, taką jak meyerbeerowski *Robert Diabeł*. Jednakże Gaetano Donizetti (1797 - 1848) zupełnie inaczej odczytał dramaturgiczny sens *Lucji*. Posłuszny wymogom teatru wypełnił muzyką wszystkie zaplanowane przez scenarzystę miejsca. A jednak sam dramat potraktował odmiennie. Powiedzielibyśmy dziś może – „kameralnie”, albo – „w kategoriach liryczno-psychologicznych”. To opera o charakterze absolutnie lirycznym. Z silnie wyeksponowaną partią tytułową. Z muzycznie bogato nakreśloną psychologiczną sylwetką bohaterki. Ona to, jej wewnętrzne przeżycia, jej kolejne stany psychiczne, jej wewnętrzny dramat najbardziej interesują kompozytora. Można powiedzieć, że o ile librecista starał się możliwie najwierniej streścić opowiadanie Scotta, o tyle Donizetti dotarł do sedna, do samej struktury dramatu. I bliższy jest w tym ujęciu dramaturgicznej

koncepcji szekspirowskiego *Romea i Julii* aniżeli opowiadaniu szkockiego Liarda. Zagadnienie to jest przyczyną, dla której *Łucja z Lammermoor* cieszy się do dziś uznaniem głównie ze względu na swe walory muzyczne, a nie dramaturgiczne, czy fabularne.

Kulminacyjnym momentem opery jest wielka scena obłądu Łucji. Starożytność, a później średniowiecze, znajdowały dla obłądu ważne miejsce. Był on albo dowodem kontaktu z bóstwem, albo konszachtów z demonami. Tak czy inaczej, był formą społecznie rozumianą, choć nie zawsze akceptowaną. Renesans począł podchodzić do obłądu jako do choroby. Była to więc - przynajmniej w rozumieniu bardziej postępowych umysłów - bądź choroba, bądź wynik nieokiełzanych, wybujałych namiętności. W takim to właśnie sensie widział obłąd i szaleństwo wierny uczeń Montaigne'a - Shakespeare. W ten też sposób zdaje się pojmować obłąd Łucji zarówno Scott, jak i Donizetti. W swej wielkiej arii Łucja przypomina jeszcze jedną z szekspirowskich bohaterek, którą - mówiąc nawiasem zajmował się i Walter Scott w innej powieści - *Lady Macbeth*. Rzecz jasna Donizetti, który wykształcił już swój lekki, zwiewny styl muzyczny, przystępując do muzycznego opracowania libretta o tak wielkim ładunku spiętrzonych namiętności i nieuniknionego tragizmu, stanął wobec poważnego trudnego zadania. Ponadto kompozytor był przecież dziedzicem włoskiej tradycji i stylu *bel canto*. Tradycji śpiewu, w którym już sama uroda głosu stoi w sprzeczności z tragizmem sytuacji scenicznej. Śpiewu, w którym nawet najokrutniejsze słowa zdają się zyskiwać



krągłość i czysto zmysłowe piękno. Jednakże już w czasach Donizettiego trwająca ponad sto lat tradycja *bel canto* zdołała wykształcić zasób środków interpretacyjnych, które pozwalają wielkim wykonawcom na całkowite wyrażanie wszelkich odcieni psychologicznych, na całkowite „uzewnętrznienie” tych wszystkich stanów, które pozornie tak są odległe od ideału „pięknego śpiewu”. Rzecz jasna wymaga to niezwyklej sztuki i niezwyklej kunsztu wokalnego. O muzyce Donizettiego do *Łucji z Lammermoor* można śmiało powiedzieć, iż nieomal w całości „rozgrywa się pomiędzy nutami”. Odczytana tylko w swej czysto zewnętrznej warstwie staje się chwilami nudna, katarynkowa, nieciekawa. Podana z prawdziwie „wypieszczonym”, wymodelowanym każdym słowem - zadziwia nas nie tylko melodyjnością, nie tylko potoczystością, „łatwością” motywów, ale może ponad wszystko - mistrzostwem, z jakim zawiera w nieskomplikowanych frazach rzeczywiste i wielkie napięcia psychologiczne; mistrzostwem, z jakim najprostsze nawet efekty harmoniczne i instrumentacyjne zespalają się z linią wokalną, która jest tu najczystszy i bezbłędnym nośnikiem stanów emocjonalnych bohaterów opery. Dwa fragmenty może szczególnie zwracają uwagę w całości dzieła. Pierwszym jest znakomity sekstet, gdzie zróżnicowanie stanów emocjonalnych wszystkich występujących postaci i połączenie ich w rewelacyjnie współbrzmiący ensemble jest dowodem cudownej maestrii muzycznej połączonej ze znakomitą obserwacją psychologiczną (podobny efekt uzyskał w kilkanaście lat po premierze *Łucji z Lammermoor* Verdi w niezapomnianym kwartecie z ostatniego aktu *Rigoletta*). Drugim arcyciekawym momentem jest sławna scena oblędu Łucji. Szaleństwo jest tu wprawdzie chorobą, ale jest też wynikiem dramatycznej sytuacji konfliktowej; rezultatem nadludzkich cierpień załamanej wewnętrznie bohaterki.

Przedruk fragmentów eseju autorstwa Mariana Wallek -
Walewskiego do programu krakowskiej inscenizacji
Łucji z Lammermoor z roku 1966.



OPERA KRAKOWSKA

OPERA KRAKOWSKA
ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków

Rezerwacja / Reservation

tel. +48 12 296 62 62 (63)

fax: +48 12 296 62 68

e-mail:

bilety@opera.krakow.pl

tickets@opera.krakow.pl

Kasa biletowa / Box Office
Opera Krakowska, ul. Lubicz 48
tel. +48 12 296 62 60 (61)

Fotografie / Photographs:

okładka - na I planie E. Piasecka-Durlak (Łucja)

P. Firek (Raimondo)

fot. J. Wrzesiński / Studio MAI

s. 3 - E. Piasecka-Durlak (Łucja)

fot. J. Wrzesiński / Studio MAI

s. 5 - J. Woś (Łucja), A. Zdunikowski (Edgar)

fot. Evolution, M. Padjas

s. 7 - na I planie A. Ruciński (Ashton), A. Sobierajski (Arturo)

fot. J. Wrzesiński / Studio MAI

s. 11 - na I planie A. Biegun (Ashton), fot. B. Krężel

s. 12 - na I planie J. Woś (Łucja), fot. B. Krężel

s. 13 - na I planie M. Kwiecień (Ashton)

fot. Evolution, M. Padjas

s. 14 - na I planie A. Zdunikowski (Edgar)

fot. Evolution, M. Padjas



Opera Krakowska
instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego

Partner:



Patronat medialny:

DZIENNIK POLSKI



KARNET
INFORMACJE KULTURALNE I RECREACYJNE



NACZASIE

Redakcja / Editing: **Małgorzata Kubik**

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Artwork and Layout: **Dariusz Bębnowski**

Tłumaczenie / Translating: **Henryk Zwolski**

Wydawca / Publisher: **Opera Krakowska**

Maj / May 2007

Z dumą wspieramy polską kulturę



Mecenasy
Kultury
2003



Mecenasy
Kultury
Krakowa
2004



Mecenasy
Filharmonii
Narodowej
2005

Bank BPH

OPERA KRAKOWSKA

ul. Lubicz 48

31-512 Kraków

www.opera.krakow.pl